Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КИНО

ОРГАН ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ при СНК СССР

№ 12 (724) ПЯТНИЦА, 6 МАРТА 1936 г. ЦЕНА 20 коп.

Против формализма и натурализма

Из доклада тов. Б. З. ШУМЯЦКОГО

Статьи «Правды» об ошибках в музыке Шостаковича в опере «Леди Макбет Мценского уезда», о балете «Светлый ручей» и о фильме Кавалеридзе «Прометей» затрагивают **всю сумму вопросов**, связанных с нашим искусством.

Советское искусство является активным искусством, переделывающим мир. В этом одно из основных отличий советского искусства от искусства буржуазного, на котором лежит печать безразличия, печать пассивного об'яснения мира.

Буржуазное искусство наших дней не только не зовет к переделке мира, но наоборот, пытается утвердить гниющий строй капитализма, увести зрителя от актуальных вопросов современности, от жизненной правды.

Наше советское искусство — героическое искусство потому, что наша страна — страна героев.

Оптимизм — самая важная черта советского искусства, потому что это — самая важная черта того нового мира, который создается в Союзе Советских Социалистических Республик, отличительная черта новых людей, которые создают этот новый мир.

Оптимистическое и героическое искусство социалистической страны должно быть и является **целеустремленным** искусством, в котором совершенно обязателен крепкий и четкий композиционный стержень — сюжет. Оно является и должно быть искусством огромнейшей страстности, взволнованности и убедительности, т. е. искусством большой художественной простоты.

Ленин и Сталин не раз указывали на необходимость искусства простого, понятного массам, искусства, которое подымает и воспитывает массы.

В лучших советских фильмах, в лучших театральных произведениях, в лучших повестях, романах и рассказах заложены основы этого победоносного, утверждающего оптимистического и радостного искусства социалистического реализма.

Обозревая путь развития советской кинематографии, от «Броненосца Потемкина» и «Матери» к «Встречному» и «Чапаеву», если вспомнить трудный путь борьбы со всеми и всяческими ошибками, с формализмом, с натурализмом, борьбы за актуальность и занимательность искусства, за художественную правдивость и убедительность, — мы увидим бурный, поступательный рост нашего искусства, его растущую партийность.

«Чапаев» явился вершиной этого победоносного стиля советской кинематографии. После «Чапаева» советская кинематография создала такие глубокие и блестящие произведения, как «Последний маскарад», как «Юность Максима», «Крестьяне».

Политика бережного и тщательного воспитания мастеров, политика выращивания творческих кадров дала замечательные результаты. Те мастера, которые в прошлом создавали эстетские произведения, которые болели детской болезнью формализма, перевоспитанные партией, сумели создать полнокровные произведения социалистического реализма. Таков путь большинства старых мастеров кино.

В последнее время советская кинематография обогатилась новыми фильмами, сделанными молодыми мастерами, фильмами, находящимися на высокоидейном художественном уровне. Я имею ввиду такие фильмы, как «Летчики», «Новый Гулливер», «Подруги», «Семеро смелых», «Мы из Кронштадта» и др.

Казалось бы странным на первый взгляд, что после новых творческих побед советского искусства вновь со всей остротой подымаются основные вопросы о простоте, о правдивости, о героике и оптимизме, об образности искусства.

Вероятно, многие из товарищей задавали себе этот вопрос. Для того, чтобы ответить на него, надо вспомнить два обстоятельства. Центральный орган нашей партии «Правда» не подвергает никакому сомнению правильность творческого пути советского искусства, и не только не снимает вопроса о его достижениях, но наоборот, показывает, что это искусство настолько выросло, что к нему необходимо пред'явить более высокие требования. В отдельных наших произведениях еще не все благополучно. Здесь есть еще пережитки старых, уже пройденных этапов, есть отрыжки старых, уже преодоленных ошибок, которые сегодня нетерпимы.

Второе, еще более важное обстоятельство, это то, что сама жизнь в нашей стране изменилась.

Равнодушие в искусстве, скованность языка художника, пережевывание старых, давно избитых тем об интеллигентской перестройке и о приятии интеллигентами революции — стали нетерпимы.

Серьезным предостережением являются указания «Правды» о **формализме.**

Необходимо сказать, что в советской кинематографии не было таких законченных формалистических произведений, какие имели и могли иметь место в капиталистических условиях.

Буржуазный формализм — это вершина загнивания капиталистического искусства. Талантливые люди буржуазии в период загнивания капитализма пришли к идейному краху, к фиглярничанью, к манерности, к искусству снобов и гурманов.

Такого снобистского искусства у нас не было. Однако нельзя забывать, что не было его только потому, что наша партия во-время разбила формализм, потому что мы не теряем бдительности и сумели оторвать от формализма его лучших, наиболее революционных представителей.

Формализм — это не узкое понятие некоей школы, с небольшим количеством принципов, со строго учтенным числом последователей. Формализм включает представителей разнообразных оттенков творческой мысли. Формалистический фронт достаточно широк и формалистические влияния тянутся от снобов и гурманов до художников с реалистическими тенденциями.

Однако всех художников-формалистов роднит одно обстоятельство — у них нет крепкого и цельного мировоззрения. Люди делают подчас талантливые куски, но все же это только куски.

Формалистические влияния сказывались в преувеличении значения конструкции вещи, в признании самодовлеющей роли монтажа и т. д.

В отдельных случаях формалистические работы, например, о сюжете, были интересными. Но как только дело доходило до обобщения, до философии, формалисты оказывались беспомощными и враждебными. Им также, как и буржуазным профессорам, о которых говорил Ленин в вопросах философии, в обобщениях, нельзя было верить ни в одном слове.

Были и другие формалистические влияния. Заключались они, прежде всего, в манерничаньи, в зашифровке собственных эмоций, в эстетизировании отдельных кадров и положений, в штукарстве, в попытках блеснуть пустозвонной формальной новизной.

Основное требование нашего искусства — это **простота**, что отнюдь не означает — упрощение. Формализм — это нарочито затрудненное искусство, в то же время формализм в идейном решающем плане, является **упрощенчеством.** Подлинную глубину и простоту жизни оно заменяет штукарством. Остатки этих формалистических влияний существуют и на сегодня.

Формалистические влияния выражаются не только в бессюжетности, но и в запутанном сюжете.

Событий «накручено» много, «сюжет» мелок и запутан, но пробравшись сквозь дебри всех этих формалистических затей и выкрутасов, вы чувствуете себя обманутым. Художник ничему не научил, тема его никчемна, в основу произведения положена пустышка, образы — бледны и невыразительны, а «сюжет» оказался паутиной, в которой только запуталось внимание зрителя.

Мы справедливо жалуемся на отсутствие самокритики. И это абсолютно верно. Ибо как только заговоришь о конкретных формалистических и натуралистических ошибках того или иного произведения киноискусства, люди, творчества которых эта тема касается (нередко даже люди с большим именем в нашем искусстве), стараются всеми силами переключить самокритику на другие темы.

При этом люди прибегают к изумительному приему: приведут десятки бесспорных истин и цитат, лишь бы отболтаться, лишь бы не говорить о собственной причастности к формализму и натурализму. А ведь сущность дела в том и заключается, чтобы раскритиковать **тобой** поставленные фильмы, **тобой** написанные сценарии, музыку, декорацию **твоей** работы, **твою** критику фильмов.

Есть и другие товарищи, которые пытаются отрицать наличие остатков формализма в наших произведениях на том основании, что целиком законченных формалистических произведений у нас нет, что есть только отдельные формалистические выкрутасы и формалистические ошибки. Согласиться с этим никак нельзя.

Дело, конечно, не в количестве, а в качестве. Эти отдельные формалистические пережитки в наших фильмах мешают их простоте, мешают их убедительности и доходчивости до зрителя.

В качестве примера я мог бы привести кадр из безусловно хорошего фильма «Подруги», в котором показан претенциозный кабак. Архитектура этого кабака бесспорно является тем самым формалистическим штукарством, против которого мы должны бороться. В том же фильме есть кадр, изображающий бронепоезд красных. И вот в самый патетический момент, когда бронепоезд прорывается через цепь обстреливающих его белых солдат, в фонограмме звучит совершенно нелепо деформированная инструментовка (терменвокс), извращающая мелодию «Интернационала».

Наряду с остатками формалистических влияний в наших фильмах существует не менее, а еще более грозная опасность **натурализма.** В наших условиях формализм и натурализм не противопоставлены друг другу и нередко в натуралистическом произведении есть ряд формалистических положений. В качестве примера можно сослаться на фильм тов. Кавалеридзе «Прометей». Основной порок фильма — в его натуралистичности. Кавалеридзе не понял исторической правды эпохи, не понял ее движущих сил и смысла происходивших событий. Он сместил исторические события, создал ложно-социологическую схему и этой схеме подчинил образы фильма.

Кавалеридзе не понял главных тенденций развития, подменил их мелкими деталями, внешним правдоподобием вместо глубокого реалистического обобщения правды. Получился фильм трусливый, как и каждое натуралистическое произведение со скороспелыми, необдуманными обобщениями, фильм из кусков. В том же «Прометее» есть ряд формалистических влияний. Я говорю о сюжете, состряпанном из кусков, о любовании отдельными кадрами, о сумбурной какофонии в музыке (например, в кадрах боя между горцами и русскими войсками и т. д.). Безусловно, формалистическими выкрутасами являются и кадры фильма, в которых показан разночинец Гаврилов, висящий на скале в позе распятого Христа. Много эстетского ненужного любования в кадрах публичного дома, в кадрах боев и т. д.

Еще задолго до «Прометея» Кавалеридзе поставил фильм «Ливень». В этой картине все построено на игре черного и белого цветов, на эстетском любовании кадрами. Фильм, в известной мере, заумный и непонятный зрителю. Совершенно очевидно, что формалистические ошибки Кавалеридзе в «Прометее» идут целиком от старых формалистических ошибок «Ливня».

Это обстоятельство свидетельствует о том, что художнику не была создана творческая обстановка, не была создана среда, которая помогла бы ему до конца изжить его ошибки. **Ни один из московских киномастеров, видевших этот фильм до появления в печати статей, ни устно, ни письменно не вскрыл и не раскритиковал его ошибок.**

Натуралистические и формалистические влияния характеризуют просмотренные нами пробные куски фильма «Ревизор» молодого режиссера Коростина. В «Ревизоре» Гоголь дал четкую социальную характеристику эпохи и характеров. Режиссеру нужно было только раскрыть эту социальную характеристику, дополнить ее.

К сожалению, этого не получилось. Гоголь бичевал чиновно-бюрократический строй, режиссер переносит эту характеристику на купеческий быт, на купеческую Русь. Эпоха показана порочными импрессионистическими и условно стилизаторскими методами.

В отснятых уже кусках есть ряд эстетских любований кадрами, положениями, актерской игрой, которая приобрела характер самодовлеющего элемента. Хлестаков в исполнении артиста Мартинсона превратился в мелкого пройдоху купеческого типа. В роли городничего актер позирует и декламирует по всем правилам плохого старого провинциального театра.

Добчинский и Бобчинский также подаются с приближением их к типам купцов, наделяются чертами гаерничества.

Художественно-декоративное оформление фильма совершенно неприемлемо. Оно насквозь пронизано фальшью, идущей от импрессионистической трактовки всех мизансцен и от дешевого стилизаторства. Декорация трактира, а также номер Хлестакова — кровать, буфетная стойка в трактире, кухня, туши мяса — все это несет на себе указанные черты и показывает, что художник не в состоянии выполнить задание по оформлению фильма.

Темпы и ритм в просмотренных пробных кусках — некинематографические. В таком темпе и ритме вести кинематографическое произведение нельзя.

Неприемлема в просмотренных кусках и работа оператора (тов. Топчий). По манере она насквозь импрессионистическая, при чем чувствуется, что оператор в значительной мере повторяет ошибки своей работы в фильме «Прометей».

Ошибочность трактовки всех кадров в некоторых из них еще усугубляется их гиперболизацией (например, кадр, изображающий два угла комнаты и в углу мышь. Он сделан по худшим образцам импрессионистов немецкой школы).

Отмеченный идейно-художественный уровень просмотренных кусков заставляет особенно насторожиться, когда мы переходим к речевому материалу фильма. Диалоги не дают материала для развернутого суждения, ибо в этих кусках преобладают пока не целые фразы, а отдельные междометия. Но тенденции построения речи очень близки к основным порокам трактовки. Она несет черты театрально-эффектированного приема использования слова.

Куски эти придется целиком переснять и вещи дать совершенно иную, реалистическую трактовку. Думаю, что приведенных примеров достаточно, чтобы говорить об опасности и формализма, и натурализма в кинематографии.

Однако мне кажется неверным приклеивать фильмам ярлыки в тех случаях, когда картина сделана просто бесталанно и некультурно, без достаточного знания дела, без достаточного мастерства. В таких фильмах можно найти не только формализм и натурализм, но подчас самые неожиданные, ошибочные влияния.

Конечно, мы, руководители кино, несем в первую очередь ответственность за все эти недостатки, однако в значительной мере здесь виновна и наша кинообщественность, которая не умеет во-время помочь предупредить ошибки, не умеет создать творческую среду.

Говоря об ошибочных влияниях в наших фильмах, я мог бы остановиться на примере «Мяч и сердце», «Сокровище погибшего корабля», «Интриган», «Месяц май», «О странностях любви» и др. Губит эти фильмы, главным образом, натурализм. Режиссеры берут незначительную, мелкую тему, берут ее неглубоко, плоско, натуралистически.

Отсюда и происходит та внешняя красивость, которая подменяет собой внутреннюю идейную красоту произведения, но произведение от этого становится только во много раз беднее.

В фильме «Интриган», например, изображается нелепая история с конем, который мешает любви, расстраивает свидания и, наконец, исчезает из конюшни. В чем порок этой вещи? Тема могла послужить основанием для неплохой и смешной комедии, но растянутость фильма, плохая актерская игра, сусальность режиссерской трактовки и плохая музыка губят фильм.

То же самое надо сказать и о фильме «Мяч и сердце». Фильм пошлый, хотя на этой сценарной основе можно было развернуть неплохую и веселую комедию. Плоха работа актеров, есть ряд сальных положений, неприятное впечатление производят потуги на остроумие и т. д.

Трафаретно решает большую проблему перевоспитания бывшего вора фильм «Сокровище погибшего корабля». Несмотря на ряд хороших мест, на культурную работу оператора, на хорошую работу отдельных актеров, фильм производит впечатление среднего буржуазного фильма, а не фильма советского.

Несколько слов о музыке.

Я меньше всего хочу отрицать наличие в отдельных произведениях кинематографической музыки формалистических загибов, сумбура, какофонии и т. д. Как уже говорилось, все эти недостатки и загибы — и у нас налицо. Виновато в этом в первую очередь кинорукводство.

Однако у нас в кинематографии, благодаря контролю и организации творчества, значительно снижены возможности для таких загибов. Кинематографическая музыка в значительном количестве фильмов более народна, более проста и художественна. В качестве примера, я могу сослаться на того же тов. Шостаковича, который во «Встречном» дал хорошую музыку, отдельные мелодии которой вошли в быт миллионов («Нас утро встречает прохладой»). Но, несмотря на это в фильмах много еще сумбура, какофонии и мы должны не успокаиваться, а по-большевистски бороться с этими ошибками.

Статьи «Правды» — серьезный и своевременный сигнал. Статьи эти обращают внимание всего фронта советских искусств на те недостатки, которые мешают созданию полноценного и большого реалистического искусства социализма и которые нередко проявились сейчас в нашем искусстве. Нам надо пересмотреть сейчас и сценарную, и режиссерскую, и актерскую, и композиторскую работу.

ДИСКУССИЯ в доме кино

Формалистические и натуралистические извращения в советском искусстве, нарочитое экспериментаторство, сумбурное нагромождение эффектных деталей, игра в «оригинальность», отсутствие простоты и глубокой идейной направленности — все эти вопросы, поднятые статьями «Правды», глубоко взволновали работников советской кинематографии.

Дискуссия в Доме кино вскрыла немало болезненных явлений в киноискусстве, заставила многих мастеров по-новому осмыслить свой творческий путь.

Конкретным проявлениям формализма в кино уделили особое внимание выступавшие в прениях товарищи.

— Статьи «Правды» мною были не сразу поняты, — говорит Л. Кулешов. Мы теперь вступили в полосу зрелости советских художников. Повышается чувство ответственности перед многомиллионным народом, которому мы служим нашим искусством. Основной своей ошибкой считаю, что тема часто служила лишь поводом для применения моих творческих приемов. А нужны глубокое изучение и идейный показ жизни. Искусство должно быть большим, сердечным и понятным массам. Художнику нельзя работать для себя и для своих поклонников. Всем «штучкам» грош цена. Искусству нашему, разумеется, нужны совершенные приемы. Но они должны быть подчинены идее художественного произведения.

Отрыв от советской действительности и безидейность творений формалистов отмечали и другие ораторы.

— Формализм — это забвение темы и содержания во имя красоты приемов, — говорит Федоров-Давыдов. Человек не замечает великой действительности. И когда ему нечего сказать, он «новаторствует». Залог развития подлинного искусства — в глубокой народности. Успех «Чапаева» об'ясняется народностью его героев.

Тов. Шкловский характеризует формализм как неправильное понимание мира. Шостакович — человек большого таланта — мог бы создать крупные произведения искусства, но он не сумел как следует прочесть «Леди Макбет». Он не увидел, что у Лескова произведение построено на песне. Люди с разорванным сознанием в мире видят только вещи. Когда брали Зимний дворец, они заметили лишь разбитую посуду.

Выступлений тт. Кулешова и Шкловского — видных представителей формализма в прошлом — ожидали с большим интересом. К сожалению, они не дали в своих речах серьезного анализа корней и классовой роли формализма. Имея опыт двух великих пятилеток, опыт мощного развития советского искусства, они должны были бы не только робко признать победу социалистического реализма, а дать развернутую критику своих ошибочных теорий и методов. Этот общественный долг лежит на тт. Шкловском и Кулешове и теперь.

С парадоксальной речью выступил Михаил Левидов.

— Формализм, — говорит он, — это болезнь, натурализм же — состояние здоровых, но бездарных людей. Натурализм — большая опасность. Он не делает деклараций, но потихоньку существует. В формализме много ошибочного, но это живое движение. Формалисты очень часто талантливы, натуралисты — никогда.

— Плохо,—заканчивает свою речь тов. Левидов, — если борьба с формализмом будет борьбой с экспериментом. Формализм можно лечить, а натурализм надо ликвидировать.

Выступление тов. Левидова содержит ряд неверных утверждений. И формализм, и натурализм представляют огромную опасность для социалистического искусства.

Противопоставляя формалистов натуралистам и присваивая первым звание талантливых, тов. Левидов провозглашает своеобразную амнистию формализму.

О корнях формализма и причинах рецидива формалистических тенденций в нашем искусстве интересно говорили тт. Довженко, Юткевич, Шнейдер, Соколовская и др.

— Умение видеть мир и его правильно отображать, — сказал тов. Довженко, — приходит в результате больших боев. Я хочу видеть в наших произведениях искусства подлинно большие страсти. Нужно ощущение действительности, ибо только это дает верную тему и верное выражение. Чем яснее мысль, тем яснее форма. Огромный недостаток формализма — это неясность мыслей. Страшно полузнайство, кажущееся знание. Отсюда сумбур.

Тов. Довженко отмечает, что «дискуссионные сабли заржавели», что кинематографическая общественность недостаточно вскрывала ошибки отдельных мастеров и не помогала эти ошибки изживать.

К людям, болеющим формалистическими извращениями, надо подходить индивидуально.

— Я бы запретил Кавалеридзе писать сценарии. Я предложил бы ему «железный» сценарий и потребовал бы строгого его соблюдения. Если при таких условиях Кавалеридзе не сделает картины, то это будет означать, что он плохой мастер, что он «не в ту квартиру зашел». Савченко, сделавший плохую негодную картину «Месяц май», лишен самомнения. Он осознает свои ошибки.

— Неверно, — говорит далее А. Довженко, — что отменены эксперименты в поисках нового, более совершенного киноязыка. Но смелость в нашем понимании не есть ухарство. Смелость должна быть сопряжена с большим знанием действительности.

— Следующую мою картину я буду делать с предельным расчетом на доступность миллионам трудящихся, буду помогать молодым режиссерам. Организуя свою творческую мастерскую, я дал обязательство вырастить новых четырех режиссеров. Я не буду делать из них «довженят», а буду воспитывать самостоятельных крепких мастеров.

Тов. Шнейдер отметил, что в формализме имеются разные оттенки. Формализм движется и изменяется. Вначале были просто поиски кинематографического языка. Но когда формализм стал безцельным трюкачеством, он должен быть уничтожен. В 1930 г. это была попытка изгнать образность.

Тов. Шнейдер критикует картину «Подруги», считает ее неудачной попыткой воспитания чувств. Чувство и сентиментальность — разные вещи. Режиссер Арнштам неправильно понял свою задачу.

С большой и интересной речью выступил тов. Юткевич.

— Статьи «Правды», — заявил он, — меня очень волнуют. Они зовут к настоящей самокритике, к серьезному анализу творческих приемов. Но если только критикуешь работу товарищей, то это — не самокритика, а «тебякритика».

Тов. Юткевич переходит к анализу картины «Подруги», которую, возражая Шнейдеру, он считает хорошей картиной. Но самокритически рассматривая фильм, тов. Юткевич находит в нем следующие существенные недостатки: сценарная композиция не облегчила путь картины к зрителю. Картина распадается на две разных половины. Во второй части нет фабульной последовательности. Можно делать фильмы биографические, но нужно, чтобы характеры двигались, изменялись. В первой половине фильма, где изображаются дети, это происходит. Во второй — этого нет. Комсомолки представлены как данность, нет роста характера. Даны только внешние события. В фильме много элементов дидактики, рационалистического романтизма. В «Подругах» разностильность актерской работы.

— Нужна, — говорит С. Юткевич, — культура отношения к с'емке, к монтажу. Нельзя небрежно делать картину. Я понял статьи «Правды» как призыв к высокому мастерству, как объявление войны «середнячкам». В «Подругах», например, ряд музыкальных опусов заготовляется «про запас», без определенной связи с содержанием картины (например, токато в начале фильма). Однако, в таких фильмах, как «Встречный», композитору удалось дать близкую массам музыку. Надо совместными усилиями преодолеть формалистические ошибки.

Тов. Савченко в своем фильме «Месяц май» видит диспропорции между темой и красками, которыми он пользовался. Тема — материнство, любовь, семья, об этом надо было говорить сдержанно, с большим тактом. Но подано это в преувеличенных тонах.

Тов. Савченко с горечью отмечает, что его напрасно захвалили после постановки фильма «Гармонь». Такая критика не помогает, а дезориентирует. Меня сейчас правильно ударили, и это застрахует меня от дальнейших ошибок.

Вопрос о взаимоотношениях писателей и режиссеров вызвал страстные споры.

— Когда думают, что писатели, — гости в студии, — сказал т. Шкловский, — то глубоко ошибаются. Мы хотим работать, но нет необходимых условий.

О. Леонидов выступил с декларацией от имени кинобюро драмсекции ССП. Цитируя статьи «Правды», сигнализирующие о неблагополучном состоянии кинопроизводства, т. Леонидов отмечает недостаточность самокритики и считает главной причиной прорыва — отсутствие доброкачественных сценариев. Киностудии строят свою работу на режиссерах. Писателя — сценариста, как самостоятельной единицы — нет. Он рассматривается как поставщик литературного материала для режиссера.

О. Леонидов остро возражает против дробления творческого процесса — создания сценария, против некритического перенесения американских методов работы.

— Это мероприятие, — подчеркивает О. Леонидов, — обсуждалось в союзе советских писателей и было расценено резко отрицательно. Отсутствие полноценных сценариев, проникнутых творческой идеей автора, облегчает формалистическое штукарство и грубый натурализм. Нужно повысить квалификацию тех, кто принимает сценарии в студиях, устранить множественность инстанций. Необходимо создать сценарный совет при Комитете по делам искусств.

— Решать судьбу кинографа будет не режиссер, а сценарист, — заявляет А. Довженко. Пора положить конец спорам о том, кто важнее — режиссер или писатель. Без писателя нам не выполнить нашей программы. Скажем честно — после фестиваля и юбилея советской кинематографии мы зазнались. Некоторые режиссеры говорили, что они пишут лучше, чем писатели. Нам нужна конкретная критика сценариев. Пора организовать редакторат из весьма квалифицированных писателей-драматургов, которые должны обеспечить художественное качество сценария.

О ненормальных отношениях с писателями и о прорыве на кинопроизводстве говорил тов. Лебедев. План 1936 года — под угрозой. Главная причина — «прохладные» взаимоотношения с писателями. Это ненормальное положение надо ликвидировать.

— Отношения между писателями и кинематографией не налажены, — заявляет тов. Вишневский. Союз советских писателей и ГУКФ должны устранить помехи для совместной работы. 30 писателей готовы пойти на постоянную работу в кинематографию.

Тов. Соколовская выражает недовольство отсутствием глубокого анализа причин формалистических и натуралистических ошибок. Стиль социалистического реализма не предполагает творческой нивелировки художника. Он требует разнообразия жанров, изобретательства, не терпит трафарета. Надо дать отпор тем критикам, которые ругают новое произведение за то, что оно не похоже на «Чапаева». Формалистические ошибки заключились в отсутствии героев. Ведущие мастера успешно преодолевают свои ошибки. Эйзенштейн проделал большую работу в поисках стиля социалистического реализма. Он преодолевает трудности, не снижая своего мастерства.

Особо тов. Соколовская останавливается на состоянии сценарного дела. Она резко выступает против утверждения О. Леонидова, который, по ее мнению, превращает в карикатуру практику работы сюжетного и сценарного отделов.

— Пресса нас много критикует, — говорит в заключение тов. Соколовская, — она права. Пора оправдать свой долг перед страной.

Тов. Усиевич указывает на недостаточную самокритику в рядах кинематографистов. На новые требования надо отвечать без скидок. Он резко осудил вредность захваливаний и замалчиваний произведений. Никто не предполагает механически перенимать американские методы.

Дискуссия поставила, но не разрешила полностью вопросы формализма, не дала глубоко теоретического анализа формалистической практики. Вопросы натурализма по существу были обойдены. Серьезная разработка всех этих проблем должна быть включена в план работы творческих секций.

Дискуссия закончилась большой речью председателя Комитета по делам искусств тов. Керженцева.

В. ЧЕРНЫЙ.

«МЫ ИЗ КРОНШТАДТА». Реж. Е. Дзиган, оператор Н. Наумов, п-во Мосфильм. На снимке: в центре арт. Кириллов в роли гитариста.

Фото Д. Романенко.

Беседа товарища СТАЛИНА

С ПРЕДСЕДАТЕЛЕМ АМЕРИКАНСКОГО ГАЗЕТНОГО ОБ'ЕДИНЕНИЯ „СКРИППС-ГОВАРД НЬЮСПЕЙПЕРС" г-ном РОЙ ГОВАРДОМ 1 МАРТА 1936 года

Говард: Каковы будут, по Вашему, последствия недавних событий в Японии для положения на Дальнем Востоке?

Сталин: Пока трудно сказать. Для этого имеется слишком мало материалов. Картина недостаточно ясна.

Говард: Какова будет позиция Советского Союза в случае, если Япония решится на серьезное нападение против Монгольской Народной Республики?

Сталин: В случае, если Япония решится напасть на Монгольскую Народную Республику, покушаясь на ее независимость, нам придется помочь Монгольской Народной Республике. Заместитель Литвинова Стомоняков уже заявил недавно об этом японскому послу в Москве, указав на неизменно дружественные отношения, которые СССР поддерживает с МНР с 1921 года. Мы поможем МНР так же, как мы помогли ей в 1921 году.

Говард: Приведет ли, таким образом, японская попытка захватить Улан-Батор к позитивной акции СССР?

Сталин: Да, приведет.

Говард: Развили ли японцы за последние несколько дней какую-либо такую активность в районе границы МНР, которая (активность) была бы сочтена в СССР, как агрессивная?

Сталин: Японцы, кажется, продолжают накапливать войска у границ МНР, но каких-либо новых попыток к пограничным столкновениям пока не замечается.

Говард: Советский Союз опасается, что Германия и Польша имеют направленные против него агрессивные намерения и подготавливают военное сотрудничество, которое должно помочь реализовать эти намерения. Между тем Польша заявляет о своем нежелании разрешить любым иностранным войскам использовать ее территорию, как базу для операций против третьего государства. Как в СССР представляют себе нападение со стороны Германии? С каких позиций, в каком направлении могут действовать германские войска?

Сталин: История говорит, что когда какое-либо государство хочет воевать с другим государством, даже не соседним, то оно начинает искать границы, через которые оно могло бы добраться до границ государства, на которое оно хочет напасть. Обычно агрессивное государство находит такие границы. Оно их находит либо при помощи силы, как это имело место в 1914 г., когда Германия вторглась в Бельгию, чтобы ударить по Франции, либо оно берет такую границу «в кредит», как это сделала Германия в отношении Латвии, скажем, в 1918 году, пытаясь через нее прорваться к Ленинграду. Я не знаю, какие именно границы может приспособить для своих целей Германия, но думаю, что охотники дать ей границу «в кредит» могут найтись.

Говард: Во всем мире говорят о войне. Если действительно война неизбежна, то когда, мистер Сталин, она, по Вашему, разразится?

Сталин: Это невозможно предсказать. Война может вспыхнуть неожиданно. Ныне войны не об'являются. Они просто начинаются. Но с другой стороны я считаю, что позиции друзей мира укрепляются. Друзья мира могут работать открыто, они опираются на мощь общественного мнения, в их распоряжении такие инструменты, как например, Лига наций. В этом плюс для друзей мира. Их сила в том, что их деятельность против войны опирается на волю широких народных масс. Во всем мире нет народа, который хотел бы войны. Что касается врагов мира, то они вынуждены работать тайно. В этом минус врагов мира. Впрочем, не исключено, что именно в силу этого они могут решиться на военную авантюру, как на акт отчаяния.

Одним из новейших успехов дела друзей мира является ратификация франко-советского пакта о взаимной помощи французской палатой депутатов. Этот пакт является известной преградой для врагов мира.

Говард: Если вспыхнет война, то в какой части света она может разразиться раньше? Где грозовые тучи войны больше всего сгустились — на Востоке или на Западе?

Сталин: Имеются, по-моему, два очага военной опасности. Первый очаг находится на Дальнем Востоке, в зоне Японии. Я имею в виду неоднократные заявления японских военных с угрозами по адресу других государств. Второй очаг находится в зоне Германии. Трудно сказать, какой очаг является наиболее угрожающим, но оба они существуют и действуют. По сравнению с этими двумя основными очагами военной опасности итало-абиссинская война является эпизодом. Пока наибольшую активность проявляет дальневосточный очаг опасности. Возможно, однако, что центр этой опасности переместится в Европу. Об этом говорит хотя бы недавнее интервью г. Гитлера, данное им одной французской газете. В этом интервью Гитлер как будто пытается говорить миролюбивые вещи, но это свое «миролюбие» он так густо пересыпает угрозами по отношению к Франции и Советскому Союзу, что от «миролюбия» ничего не остается. Как видите, даже тогда, когда г. Гитлер хочет говорить о мире, он не может обойтись без угроз. Это симптом.

Говард: В чем, по Вашему, заключается основная причина современной военной опасности?

Сталин: В капитализме.

Говард: В каких именно проявлениях капитализма?

Сталин: В его империалистических захватнических проявлениях.

Вы помните, как возникла первая мировая война. Она возникла из-за желания переделить мир. Сейчас та же подоплека. Имеются капиталистические государства, которые считают себя обделенными при предыдущем переделе сфер влияния, территорий, источников сырья, рынков и т. д. и которые хотели бы снова переделить их в свою пользу. Капитализм в его империалистической фазе — такая система, которая считает войну законным методом разрешения международных противоречий, методом законным если не юридически, то по существу.

Говард: Не считаете ли Вы, что и в капиталистических странах может существовать обоснованное опасение, как бы Советский Союз не решил силой навязать свои политические теории другим народам?

Сталин: Для подобных опасений нет никаких оснований. Если Вы думаете, что советские люди хотят сами, да еще силой, изменить лицо окружающих государств, то Вы жестоко заблуждаетесь. Советские люди, конечно, хотят, чтобы лицо окружающих государств изменилось, но это дело самих окружающих государств. Я не вижу, какую опасность могут видеть в идеях советских людей окружающие государства, если эти государства действительно крепко сидят в седле.

Говард: Означает ли это Ваше заявление, что Советский Союз в какой-либо мере оставил свои планы и намерения произвести мировую революцию?

Сталин: Таких планов и намерений у нас никогда не было.

Говард: Мне кажется, мистер Сталин, что во всем мире в течение долгого времени создавалось иное впечатление.

Сталин: Это является плодом недоразумения.

Говард: Трагическим недоразумением?

Сталин: Нет, комическим. Или, пожалуй, трагикомическим.

Видите ли, мы, марксисты, считаем, что революция произойдет и в других странах. Но произойдет она только тогда, когда это найдут возможным или нужным революционеры этих стран. Экспорт революции — это чепуха. Каждая страна, если она этого захочет, сама произведет свою революцию, а ежели не захочет, то революции не будет. Вот, например, наша страна захотела произвести революцию и произвела ее, и теперь мы строим новое бесклассовое общество. Но утверждать, будто мы хотим произвести революцию в других странах, вмешиваясь в их жизнь, это значит говорить то, чего нет и чего мы никогда не проповедывали.

Говард: В момент установления дипломатических отношений между СССР и США президент Рузвельт и г-н Литвинов обменялись тождественными нотами по вопросу о пропаганде. В п. 4-ом письма г. Литвинова президенту Рузвельту говорилось, что советское правительство обязуется «не допускать образования или пребывания на своей территории каких-либо организаций или групп и принимать на своей территории предупредительные меры против деятельности каких-либо организаций или групп или представителей, или должностных лиц каких-либо организаций или групп в отношении Соединенных Штатов в целом, или какой-либо их части, их территорий или владений, имеющих целью свержение или подготовку свержения или изменение силой политического или социального строя». Я прошу Вас, мистер Сталин, об'яснить мне, почему г-н Литвинов подписал это письмо, если выполнение обязательств по этому пункту несовместимо с желанием Советского Союза или вне его власти?

Сталин: Выполнение обязательств по пункту, который Вы процитировали, — в нашей власти, мы эти обязательства выполняли и будем выполнять.

По нашей конституции политические эмигранты имеют право проживать на нашей территории. Мы им предоставляем право убежища точно так же, как и США дают право убежища политическим эмигрантам. Совершенно очевидно, что когда Литвинов подписывал это письмо, он исходил из того, что содержащиеся в нем обязательства имеют обоюдный характер. Считаете ли Вы, мистер Говард, противоречащим соглашению Рузвельт — Литвинов, если на территории США находятся русские белогвардейские эмигранты, ведущие пропаганду против Советов и в пользу капитализма, пользующиеся материальной поддержкой американских граждан и иногда представляющие собой группы террористов? Очевидно, эти эмигранты пользуются имеющимся и в США правом убежища. Что касается нас, то мы никогда не потерпели бы на своей территории ни одного террориста, против кого бы он ни замышлял свои преступления. По-видимому, в США право убежища толкуется более расширительно, чем в нашей стране. Что же, мы не в претензии.

Вы мне, быть может, возразите, что мы сочувствуем этим политическим эмигрантам, прибывающим на нашу территорию. Но разве нет американских граждан, сочувствующих белогвардейским эмигрантам, которые ведут пропаганду за капитализм и против Советов? Стало быть о чем же речь? Речь идет о том, чтобы не помогать этим лицам, не финансировать их деятельность. Речь идет о том, чтобы должностные лица обеих стран не вмешивались во внутреннюю жизнь другой страны. Наши должностные лица честно выполняют это обязательство. Если кто-нибудь из них провинился, пусть нам скажут.

Если зайти слишком далеко и потребовать высылки всех белогвардейских эмигрантов из США, то это было бы посягательством на право убежища, провозглашенное и в США и в СССР. Тут надо признать известный разумный предел для требований и контр-требований. Литвинов подписал свое письмо президенту Рузвельту не в качестве частного лица, а в качестве представителя государства, точно так же, как это сделал и президент Рузвельт. Их соглашение является соглашением между двумя государствами. Подписывая это соглашение, и Литвинов и президент Рузвельт, как представители двух государств, имели в виду деятельность агентов своего государства, которые не должны и не будут вмешиваться во внутренние дела другой стороны. Провозглашенное в обеих странах право убежища не могло быть затронуто этим соглашением. В этих рамках надо толковать соглашение Рузвельт — Литвинов, как соглашение представителей двух государств.

Говард: Но разве американские делегаты Броудер и Дарси не призывали на VII Конгрессе Коммунистического Интернационала, состоявшемся в прошлом году в Москве, к насильственному ниспровержению американского правительства?

Сталин: Признаюсь, что не помню речей тт. Броудера и Дарси, не помню даже, о чем они говорили. Возможно, что они говорили что-нибудь в этом роде. Но не советские люди создавали американскую коммунистическую партию. Она создана американцами. Она существует в США легально, она выставляет своих кандидатов на выборах, включая и президентские. Если тт. Броудер и Дарси выступили однажды в Москве с речью, то у себя дома в США они выступали с подобными и даже наверняка более решительными речами сотни раз. Ведь американские коммунисты имеют возможность свободно проповедывать свои идеи. Совершенно неправильно было бы считать советское правительство ответственным за деятельность американских коммунистов.

Говард: Да, но на этот раз речь идет о деятельности американских коммунистов, имевшей место на советской территории, в нарушение п. 4 соглашения Рузвельт—Литвинов.

Сталин: Что представляет собой деятельность коммунистической партии, в чем она может проявляться? Деятельность эта заключается обычно в организации рабочих масс, в организации митингов, демонстраций, забастовок и т. д. Совершенно понятно, что всего этого американские коммунисты не могут проделать на советской территории. У нас в СССР нет американских рабочих.

Говард: Могу ли я понять Ваше заявление так, что может быть найдено такое истолкование взаимных обязательств, при котором добрые отношения между нашими странами были бы сохранены и продолжены?

Сталин: Да, безусловно.

Говард: Вы признаете, что коммунистическое общество в СССР еще не построено. Построен государственный социализм. Фашизм в Италии и национал-социализм в Германии утверждают, что ими достигнуты сходные результаты. Не является ли общей чертой для всех названных государств нарушение свободы личности и другие лишения в интересах государства?

Сталин: Выражение «государственный социализм» неточное. Под этим термином многие понимают такой порядок, при котором известная часть богатств, иногда довольно значительная, переходит в руки государства или под его контроль, между тем, как в огромном большинстве случаев собственность на заводы, фабрики, землю остается в руках частных лиц. Так многие понимают «государственный социализм». Иногда за этим термином скрывается порядок, при котором капиталистическое государство, в интересах подготовки или ведения войны, берет на свое содержание некоторое количество частных предприятий. Общество, которое мы построили, никак не может быть названо «государственным социализмом». Наше советское общество является социалистическим, потому что частная собственность на фабрики, заводы, землю, банки, транспортные средства у нас отменена и заменена собственностью общественной. Та общественная организация, которую мы создали, может быть названа организацией советской, социалистической, еще не вполне достроенной, но в корне своем социалистической организацией общества. Основой этого общества является общественная собственность: государственная, т. е. всенародная, а также кооперативно-колхозная собственность. Ни итальянский фашизм, ни германский национал-«социализм» ничего общего с таким обществом не имеют. Прежде всего, потому что частная собственность на фабрики и заводы, на землю, банки, транспорт и т. д. осталась там нетронутой и поэтому капитализм остается в Германии и Италии во всей силе.

Да, Вы правы, мы еще не построили коммунистического общества. Построить такое общество не так-то легко. Разница между обществом социалистическим и коммунистическим Вам наверное известна. В социалистическом обществе еще имеется некоторое имущественное неравенство. Но в социалистическом обществе уже нет безработицы, уже нет эксплоатации, уже нет угнетения национальностей. В социалистическом обществе каждый обязан трудиться, хотя и получает за свой труд еще не сообразно своим потребностям, а сообразно количеству и качеству вложенного труда. Поэтому еще существует заработная плата, притом неравная, дифференцированная. Только тогда, когда удастся создать такой порядок, при котором люди получают от общества за свой труд не по количеству и качеству труда, а сообразно их потребностям, можно будет сказать, что мы построили коммунистическое общество.

Вы говорите о том, что для того, чтобы построить наше социалистическое общество, мы пожертвовали личной свободой и терпели лишения. В Вашем вопросе сквозит мысль, что социалистическое общество отрицает личную свободу. Это неверно. Конечно, для того, чтобы построить что-нибудь новое, приходится наводить экономию, накапливать средства, сокращать временно свои потребности, занимать у других. Если хочешь построить новый дом, то копишь деньги, временно урезываешь свои потребности, иначе дома можешь и не построить. Это подавно справедливо, когда речь идет о том, чтобы построить целое новое человеческое общество. Приходилось временно урезывать некоторые потребности, накапливать соответствующие средства, напрягать силы. Мы так именно и поступили и построили социалистическое общество.

Но это общество мы построили не для ущемления личной свободы, а для того, чтобы человеческая личность чувствовала себя действительно свободной. Мы построили его ради действительной личной свободы, свободы без кавычек. Мне трудно представить себе, какая может быть «личная свобода» у безработного, который ходит голодным и не находит применения своего труда. Настоящая свобода имеется только там, где уничтожена эксплоатация, где нет угнетения одних людей другими, где нет безработицы и нищенства, где человек не дрожит за то, что завтра может потерять работу, жилище, хлеб. Только в таком обществе возможна настоящая, а не бумажная, личная и всякая другая свобода.

Говард: Считаете ли Вы совместимым параллельное развитие американской демократии и советской системы?

Сталин: Американская демократия и советская система могут мирно сосуществовать и соревноваться. Но одна не может развиться в другую. Советская система не перерастет в американскую демократию и наоборот. Мы можем мирно сосуществовать, если не будем придираться друг к другу по всяким мелочам.

Говард: В СССР разрабатывается новая конституция, предусматривающая новую избирательную систему. В какой мере эта новая система может изменить положение в СССР, поскольку на выборах попрежнему будет выступать только одна партия?

Сталин: Мы примем нашу новую конституцию должно быть в конце этого года. Комиссия по выработке конституции работает и должна будет скоро свою работу закончить. Как уже было об'явлено, по новой конституции выборы будут всеобщими, равными, прямыми и тайными. Вас смущает, что на этих выборах будет выступать только одна партия. Вы не видите, какая может быть в этих условиях избирательная борьба. Очевидно, избирательные списки на выборах будет выставлять не только коммунистическая партия, но и всевозможные общественные беспартийные организации. А таких у нас сотни. У нас нет противопоставляющих себя друг другу партий, точно так же как у нас нет противостоящих друг другу класса капиталистов и класса эксплоатируемых капиталистами рабочих. Наше общество состоит исключительно из свободных тружеников города и деревни — рабочих, крестьян, интеллигенции. Каждая из этих прослоек может иметь свои специальные интересы и отражать их через имеющиеся многочисленные общественные организации. Но коль скоро нет классов, коль скоро грани между классами стираются, коль скоро остается лишь некоторая, но не коренная разница между различными прослойками социалистического общества, не может быть питательной почвы для создания борющихся между собой партий. Где нет нескольких классов, не может быть нескольких партий, ибо партия есть часть класса.

При национал-«социализме» также существует только одна партия. Но из этой фашистской однопартийной системы ничего не выйдет. Дело в том, что в Германии остался капитализм, остались классы, классовая борьба, которая все равно прорвется наружу, в том числе и в области борьбы партий, представляющих противоположные классы, так же, как прорвалась, скажем, в Испании. В Италии также существует только одна — фашистская — партия, но по тем же причинам и там из этого ничего не выйдет.

Почему наши выборы будут всеобщими? Потому, что все граждане, за исключением лишенных избирательных прав по суду, будут иметь право избирать и быть избранными.

Почему наши выборы будут равными? Потому, что ни различие в имущественном отношении (еще частично существующее), ни расовая и национальная принадлежность не будут давать никаких привилегий или ущерба. Женщины будут пользоваться активным и пассивным избирательным правом на равных правах с мужчинами. Наши выборы будут подлинно равными.

Почему тайные? А потому, что мы хотим дать советским людям полную свободу голосовать за тех, кого они хотят избрать, кому они доверяют обеспечение своих интересов.

Почему прямые? Потому, что непосредственные выборы на местах во все представительные учреждения, вплоть до верховных органов, лучше обеспечивают интересы трудящихся нашей необ'ятной страны.

Вам кажется, что не будет избирательной борьбы. Но она будет, и я предвижу весьма оживленную избирательную борьбу. У нас не мало учреждений, которые работают плохо. Бывает, что тот или иной местный орган власти не умеет удовлетворить те или иные из многосторонних и все возрастающих потребностей трудящихся города и деревни. Построил ли ты или не построил хорошую школу? Улучшил ли ты жилищные условия? Не бюрократ ли ты? Помог ли ты сделать наш труд более эффективным, нашу жизнь более культурной? Таковы будут критерии, с которыми миллионы избирателей будут подходить к кандидатам, отбрасывая негодных, вычеркивая их из списков, выдвигая лучших и выставляя их кандидатуры. Да, избирательная борьба будет оживленной, она будет протекать вокруг множества острейших вопросов, — главным образом вопросов практических, имеющих первостепенное значение для народа. Наша новая избирательная система подтянет все учреждения и организации, заставит их улучшить свою работу. Всеобщие, равные, прямые и тайные выборы в СССР будут хлыстом в руках населения против плохо работающих органов власти. Наша новая советская конституция будет, по моему, самой демократической конституцией из всех существующих в мире.

Записал: **К. Уманский.**

Режиссер Е. ДЗИГАН.

МОСКВА
Заместителю Наркома, армейскому комиссару первого ранга
Я. Б. ГАМАРНИКУ

Руководство киностудии Мосфильм и творческий коллектив вместе с вами радуются созданию нового большого произведения киноискусства о нашей героической Красной армии и флоте — «Мы из Кронштадта» Вишневского и Дзигана. Помощь, внимание и забота ваша личная, краснофлотцев и командного состава Черноморского и Балтийского флотов обеспечили успешное осуществление картины. Заверяем вас, что приложим все силы к созданию ряда картин о доблестной Красной армии и флоте. Приносим нашу искреннюю благодарность вам и крепко жмем руки тысячам краснофлотцев, которым по праву принадлежит место в числе создателей прекрасного фильма.

Дирекция Мосфильм — Бабицкий, Соколовская, Сливкин.

По поручению творческого коллектива — заслуженные деятели искусств Эйзенштейн, Рошаль, Тиссэ, заслуженная артистка республики Шуб, Медведкин.

КРОНШТАДТ
Штаб Балтийского флота флагману второго ранга
ГАЛЛЕРУ

Руководство киностудии Мосфильм и творческий коллектив с радостью отмечают новую победу советской кинематографии — выпуск новой картины — «Мы из Кронштадта» Вишневского и Дзигана, создание достойного произведения о героическом Красном флоте и армии. Успехом постановки обязаны в значительной степени любви и вниманию и подлинно краснофлотской поддержке, оказанной нам Балтфлотом. Наша искренняя благодарность вам, всем командирам и краснофлотцам.

Дирекция Мосфильм — Бабицкий, Соколовская, Сливкин.

По поручению творческого коллектива — заслуженные деятели искусств Эйзенштейн, Рошаль, Тиссэ, заслуженная артистка республики Шуб, Медведкин.

СЕВАСТОПОЛЬ
Штаб Черноморского флота флагману второго ранга
КОЖАНОВУ

Руководство киностудии Мосфильм и творческий коллектив вместе с вами радуется большой победе, одержанной советской кинематографией — выпуском новой картины—«Мы из Кронштадта». Выражаем глубокую признательность вам и всему командному составу и краснофлотцам Черноморского флота за оказанную помощь, обеспечившую успех постановки картины. Воодушевлены желанием продолжать работу над созданием картин о героической Красной армии и флоте, содействующих воспитанию миллионов трудящихся в духе беззаветной преданности великой социалистической родине.

Дирекция Мосфильм — Бабицкий, Соколовская, Сливкин.

По поручению творческого коллектива — заслуженные деятели искусств Эйзенштейн, Рошаль, Тиссэ, заслуженная артистка республики Шуб, Медведкин.

Фридрих Вольф

„Мы из Кронштадта"

До просмотра фильма меня охватила своеобразная боязнь. Получит ли эта огромная патетическая тема свое адекватное воплощение? Не превратится ли этот материал в монументально гипсовое изваяние? Удастся ли вдохнуть в него жизнь, захватит ли он нас до глубины души? Следя за картиной, я прошел вместе с красным матросом Артемом Балашовым весь его жизненный путь до победоносного конца, путь, проходивший через анархические колебания, через борьбу с комиссаром, с матросской командой; я пережил вместе с Балашовым потрясающие моменты борьбы красного отряда на затерянном посту против превосходных сил белых, испытал смертный приговор, падение в море, бегство, приближение красного флота. Я увидел стремительный натиск с моря (десант), раненых, снова бравшихся за оружие для последнего боя, и красных бойцов, заполнивших окопы своими телами. И среди всего этого—изобилие трогательных деталей—от нежной лирики до гротескового комизма... Когда я все это пережил и перечувствовал, я окончательно убедился в том, что снова увидел подлинно советский фильм, соответствующий масштабу страны, размаху ее исключительных достижений, величию пролетарской революции.

Этот боевой пафос, уверенность в победе, даже в самые тяжелые минуты,—например, когда в окопе командир полка, латыш, оставшийся почти без снарядов и без людей, отдает приказ музыкантам играть боевой марш, — этот оптимизм в трагические моменты является генеральной линией этого замечательного фильма.

Фильм «Мы из Кронштадта» мог родиться только в Советском Союзе, только в советской кинематографии. Голливуд мог бы собрать у себя всех знаменитостей, мог бы зафрахтовать несколько эскадр американского флота, затратить несколько миллионов долларов и тем не менее ему никогда бы не удалось создать фильм, проникнутый тем величественным пафосом, которым дышит фильм «Мы из Кронштадта». Я видел несколько американских картин, показывающих авиацию и работу подводных лодок. Технически эти фильмы поставлены блестяще и очень интересно засняты при помощи гигантского аппарата, —но они оставляют зрителя совершенно холодным и равнодушным. Люди в громадных танках, в ныряющих с молниеносной быстротой подводных лодках, на самолетах оставались не более, как безличными единицами—номерами. Там люди умирают бессмысленно, от слепой случайности, а в фильме «Мы из Кронштадта» смерть товарищей разжигает в матросе Артеме Балашове пламя неукротимой энергии. «Мы из Кронштадта» —родное детище Советского Союза.

Какова драматургия этого фильма? Историческая тема сама по себе ясна, но ее еще необходимо правдиво и жизненно освоить и оформить. Вишневский изучил свой материал до тонкости. Ему угрожала опасность увлечения деталями, натуралистическим изображением батальных картин. Но он сумел избежать опасности. Вишневский создал типичные образы, тот своеобразный синтез хладнокровия и энтузиазма, который составляет отличительную черту революционных бойцов. Но вместе с тем Вишневский дает этих бойцов со всеми их слабостями и колебаниями. Красный матрос Балашов — герой эпохи военного коммунизма, имеющий много недостатков, матрос Беспрозванный, не расстающийся со своей гитарой даже в пылу рукопашного боя, мирное сожительство детского сада и матросского отряда, пребывающих в одном и том же помещении, — все это имеет свои специфические свойства и облекает действующих лиц в живую плоть и кровь. Люди эти — сыны Советской страны.

Вишневский и режиссер Дзиган подбирали актеров с большой тщательностью. Все исполнители главных ролей уже вполне овладели материалом и освоили его, когда приступили к работе: они либо бывшие партизаны, либо служили раньше в Красной армии. Для данной картины это обстоятельство имеет известное значение, ибо «Мы из Кронштадта» — **фильм коллективного героя.** Малейшая фальшь в тоне, любое противоречие в материале могут нарушить связь. Перед драматургом стоял вопрос: должен ли быть выведен индивидуальный или коллективный герой? Вождь или масса? Каждый драматург хорошо знает, что более благодарной задачей является изображение индивидуального героя. В данном случае Вишневский пошел по более трудному пути. Его герой — это коллектив красных матросов и пехотинцев. Конечно матрос Артем Балашов, образ которого создал Бушуев, принимавший лично участие в осаде Перекопа, играет главную, ведущую роль в фильме. Однако, роль командира латышского полка не менее значительна, и комиссар, так же, как и матрос с гитарой, старый матрос-политкаторжанин, жена полкового командира — все они являются не менее значительными и незабываемыми фигурами в этой могучей симфонии коллективного героя. Тот факт, что Вишневский правильно разрешил этот основной драматургический вопрос, является решающим для идеологической и художественной ценности фильма. В названии своего фильма «Мы из Кронштадта» автор еще раз подчеркнул сделанный им выбор коллективного героя. И в этом отношении фильм «Мы из Кронштадта» является родным братом «Потемкина».

С выбором коллективного героя для Вишневского связан также и **вопрос монументального стиля.** Вишневскому удалось создать монументальные образы «Мы из Кронштадта», сохранив при этом всю красочность героического пафоса тех дней в выведенных им живых людях со всеми их слабостями, с их индивидуальностью, со всеми трогательными лирическими и комическими чертами их характеров.

Мне представляется особенно важным то обстоятельство, что фильм «Мы из Кронштадта»—полная противоположность разговорному фильму, этому фальшивому «сфотографированному театру». В картине действие сопровождается кратким, **сжатым об'яснительным текстом:** одним, двумя словами освещается все положение. Самые напряженные эпизоды,—когда Балашов берет с собой нож, когда белые принуждают жену командира призывать красных к сдаче, — все эти динамические моменты составляют эпическую основу фильма, являются метко направленными в цель выстрелами. Недочеты фильма представляются мне незначительными. Можно было бы урезать две, три сотни метров и, в первую очередь, отдельные сцены наступления и боев, особенно в первой части. Также и в кадрах десанта—в грандиозном изображении морской атаки—возможны некоторые сокращения.

★

Режиссер Дзиган правильно понял сценарий Вишневского и очень хорошо осуществил его в фильме. Героический пафос этой эпохи, этих людей взывает к нам с огромной силой. Фильм полон непосредственности, искренности, жизни. Режиссер уделяет много внимания деталям. В ночной сцене в детском доме, в сцене в окопах с пленным белогвардейцем имеются восхитительные выдумки, которые прекрасно создают настроение и в то же время действуют, как освежающие контрасты. Большое значение имеет в этом фильме **разумная экономия звука.** К счастью фильм «не приправлен» иллюстративным звуковым «соусом». В картине «Мы из Кронштадта» есть части, в которые вовсе не включен звук, в которых говорит только сама картина: смотришь, затаив дыхание.., абсолютно беззвучные эпизоды. Но включается звук—дети бренчат ночью на гитаре матроса, раздается восклицание «ух», подобное стону сброшенного в море человека (сцена казни), идущие в атаку матросы поют «Интернационал», санитары-музыканты в окопах исполняют боевой марш, — и вы видите, что звук выполняет вполне ясную драматургическую функцию. Текст Вишневского и точное, умеренное использование звука Дзиганом представляются мне весьма важными моментами, указывающими нужное направление для нашего кино. Нельзя не упомянуть об эмоциональной музыке композитора Крюкова, дополняющей драматургию фильма. Положительным является то обстоятельство, что режиссура не ведет самостоятельной, обособленной от драматургии, линии, не увлекается нарочитостью, экспериментами. Дзигану удалось наполнить фильм брызжущей через край жизнью, захватывающей зрителя.

★

Коллективный герой не требует никаких «звезд». Но для каждого исполнителя открывается широкий простор для игры, позволяющий ему вполне развернуть его индивидуальность и способности. Прежде всего следует отметить артистов Бушуева в роли матроса и Жакова, исполняющего роль полкового командира. Два противоположных темперамента. Артист Бушуев играет порывисто, как сангвиник-атлет, выявляет всю гамму страстей в изображаемом им типе партизана, превращающегося в классово-сознательного борца... Артист Жаков—полковой командир—играет спокойно, сдержанно, вдумчиво, весь темперамент скрыт внутри. Однако, когда внезапно наступает решительный момент, огонь вырывается наружу: как он распоряжается музыкантами и ранеными!... Незабываемый момент! Так же и все остальные исполнители—артист Зайчиков в роли политкомиссара. Ивакин — в роли красноармейца. Гуин—в роли старого матроса-политкаторжанина — все ведут свои роли безукоризненно. На долю единственной женщины в этом фильме выпала нелегкая задача. Артистка Р. Есипова должна была придать глубокую жизненность скорбной фигуре жены командира, брошенной в окопы. Артистка проводит эту роль с большой силой и тактом. Как ни ограничена сфера ее игры, созданный ею образ получает четкие очертания и вырастает в значительную величину. Было бы интересно посмотреть эту артистку в более выигрышной роли. Артист Кириллов создал очень хороший тип матроса с гитарой, а Гуриненко отлично играет корабельного юнгу.

★

Фильм «Мы из Кронштадта»—один из самых сильных, самых искренних и самых интересных фильмов советской кинематографии.

«Мы из Кронштадта» представляет собой **настоящий советский фильм, указывающий направление, открывающий перспективы для дальнейшей работы.** Фильм этот с его ясной идеологической линией и его художественным жаром является не только грандиозным памятником в честь героических борцов Кронштадта, он представляет собой для Запада могучий импульс в предстоящих боях.

ОТ РЕДАКЦИИ: Статьей Ф. Вольфа мы открываем обсуждение нового знаменательного явления искусства — фильма «Мы из Кронштадта».

«МЫ ИЗ КРОНШТАДТА». Реж. Е. Дзиган, [illegible]. На снимке: отряд моряков перед выступлением. В центре [illegible] Артем Шишкин(?). Фото Д. РОМАНЕНКО

Драматург Вс. ВИШНЕВСКИЙ.

МОСКВА
Всесоюзный комитет по делам искусств
Керженцеву
ГУКФ
Шумяцкому

Творческая секция Мосфильм, просмотрев «Мы из Кронштадта», радостно поздравляет вас с новой большой победой советской кинематографии. Картина Вишневского и Дзигана глубоко взволновала нас революционной страстностью, свойственной лучшим произведениям киноискусства, блестящей разработкой героической темы. Эта победа особенно ценна успехом писателя Вишневского, отдавшего кинематографии свои силы и талант, успехом режиссера Дзигана, свидетельствующим о росте большого мастера, успехом студии Мосфильм, выходящей в передовые ряды советской кинематографии. Эта победа воодушевляет нас на овладение высотами великого социалистического искусства кино, на выполнение указаний нашего вождя и учителя великого **Сталина.**

По поручению творческого коллектива — заслуженные деятели искусств Эйзенштейн, Рошаль, Тиссэ, заслуженная артистка республики Шуб, Медведкин.

В ПОИСКАХ СТИЛЯ

Редакция обратилась к А. Я. Таирову с просьбой выразить свое мнение о новом фильме «Мы из Кронштадта». Приводим ниже эти высказывания.

— С глубоким волнением я смотрел новый фильм «Мы из Кронштадта» Вс. Вишневского и режиссера Е. Дзигана.

Я считаю, что эта большая, серьезная и значительная работа является ценным вкладом в искусство нашей кинематографии.

Одно из главных качеств фильма—его углубленная серьезность, значительная простота, благодаря которым вся великолепная эпопея, данная в фильме, развивается с убедительной творческой логикой по прямой магистрали действия, не сбиваясь в сторону ненужной, самодовлеющей занимательности. В фильме мало слов, мало музыки, но и слова и музыка появляются именно тогда, когда они нужны, и потому входят во всю композицию вещи с органической необходимостью, как средство для проведения основной темы, а не как самоцель.

Скупой, суровый, лаконический стиль Вишневского придает всему фильму творческую серьезность, темперамент, целеустремленность.

В фильме есть свои недостатки. Некоторая диспропорция частей, нечеткость композиции первой части, иногда излишнее обыгрывание мало существенных в общей композиции вещи кадров и др. Но эти недостатки отступают на задний план перед сценами, являющимися большими творческими находками и замечательным достижением. Сцена пленения матросов и расправы с ними, могила комиссара, матросский десант и другие волнуют большой слитной политической и эстетической силой.

Фильм — несомненная победа его авторов и участников. Он будет горячо восприниматься нашим зрителем и содействовать мобилизации его на великое дело обороны нашей страны.

Я лично особенно рад прекрасным результатам этой работы. И потому, что я глубоко ценю и люблю Вс. Вишневского и его искреннее, наполненное жизненной и творческой силой искусство. И потому, что рождение этого фильма непосредственно связано с работой над «Оптимистической трагедией» на сцене Камерного театра. И потому, что фильм — осуществление творческих принципов, которые я считаю наиболее плодотворными в наших нарастающих исканиях стиля социалистической эпохи.

Образ советской женщины

Театральные актрисы не раз выражали недовольство советскими драматургами из-за малого количества и невысокого качества женских ролей в современных пьесах. Эта претензия исходит не только из естественного для каждой актрисы желания иметь хорошую роль. Эта претензия гораздо глубже и принципиальнее. Советская актриса хочет использовать свой талант, свой артистический и общественный темперамент для художественного воплощения тех замечательных женских образов, которые вырастила и продолжает выращивать Советская страна.

И действительно — даже лучшие советские драматурги, сумевшие создать в своих пьесах живые, запоминающиеся мужские характеры партийных и непартийных большевиков, гораздо меньше уделяли и уделяют внимания женским характерам. То же надо сказать и в отношении образа советской женщины в нашей кинематографии.

Дореволюционная русская кинематография и зарубежная кинематография грешат тем, что в них, как правило, женская роль подается в сексуальном плане.

Равноправное с мужчиной социальное положение женщины в Советской стране вычеркнуло из галлереи советских женских образов этот обычный для буржуазного строя тип женщины-«игрушки». Совершенно изменился и самый тип советской киноактрисы. Огромная любовь к социалистической родине и ее людям, общественные инстинкты, целеустремленность, настойчивость в преодолении препятствий, — вот что характерно для советской киноактрисы, создающей образы советских женщин.

И такие киноактрисы у нас уже есть. Даже на той, далеко не совершенной сценарной канве, какая была в их распоряжении, им удалось создать немало запомнившихся (хотя, по преимуществу, эпизодических) женских образов.

Когда говоришь о запечатленных экраном образах женщин — участниц гражданской войны, прежде всего, вспоминаешь, конечно, пулеметчицу Анку из фильма «Чапаев» в исполнении заслуженной артистки В. Мясниковой. Анка — далеко не ведущая, далеко не главная роль. Но без нее трудно было бы представить себе этот фильм.

Артистка В. Мясникова с большой правдивостью, в тонах подлинного реализма, донесла до зрителя эту роль. Ее исполнение глубоко волнует не только миллионного зрителя, знающего о гражданской войне лишь понаслышке, но и тех, кто сам был на фронте, тех, с кого «списан» и «сыгран» этот образ.

Только в последние месяцы появился на экранах первый пожалуй фильм с женщинами в ведущих ролях. Это — «Подруги», киноповесть о героических девушках нашей страны. Глубокая искренность и обаятельность, с какими проводит Я. Жеймо свою роль Аси, делают созданный ею образ красной сестры милосердия незабываемым. Как естественно и органично слиты в ней трогательная детскость с подлинным героизмом, с самоотверженностью! Под огнем снарядов и пуль бесстрашно бродит Ася. Потрясает ее предсмертный завет:

«Ни капельки не страшно... Скажите комсомолу, чтобы девушек побольше в рядах... нас еще мало...».

С большим мастерством играет подругу Аси, Зою, арт. З. Федорова. Она «земнее», это — девушка другого жизненного темперамента, но это — тоже наша, советская девушка — одна из тех многих участниц гражданской войны, которые рука об руку с красноармейцами шли на врага и завоевывали своему поколению счастливую, свободную жизнь.

Рядом с этими большими творческими удачами приходится с горечью отметить неудачу с другим женским образом из эпохи гражданской войны — с образом Василисы в фильме «Любовь и ненависть» реж. А. Гендельштейна. Вместо того, чтобы, базируясь на реальном материале, показать подлинную советскую шахтерку — волевую защитницу Донбасса от белогвардейщины, драматург создает надуманную ситуацию затянувшегося «адюльтера» Василисы с солдатом, наделяет Василису не присущими этому образу чертами истеричности и, не справившись с развитием и завершением ее судьбы, «случайно» убивает ее. Василису играла киноактриса Э. Цесарская. Для ее творческой биографии эта роль могла бы стать переломной. Большой темперамент актрисы, ее замечательная внешность давали все основания для лепки большого проблемного образа, но драматургия оказалась значительно ниже возможностей актрисы.

Советскими молодыми актрисами создано в последних фильмах несколько характерных типов советских девушек и женщин наших дней.

Вот молодая актриса **Т. Макарова**—женщина-врач Женя Охрименко в фильме **«Семеро смелых»**. Макарову не назовешь красивой в общепринятом смысле этого слова. У нее и в лице и в фигуре ряд «грамматических ошибок», но сколько чистоты и обаяния в ее расцветающей юности, как пленительна она именно этими своими «грамматическими ошибками»! Вместе с шестью зимовщиками—здоровыми молодыми ребятами — заброшена она на долгие месяцы в «необитаемую» Арктику. И ни у кого из ее спутников нет и тени эротики в отношениях к Жене. И в то же время все шестеро нежно и трогательно ее любят, каждый мечтает, когда кончится зимовка, встретить такую же девушку, как она.

Что особенно пленяет в игре Т. Макаровой? Простота, естественность, соединенная с чуткостью. Ни секунды не задумываясь, просто и мужественно отправляется она в трудный воздушный путь к умирающему чукче. Она мгновенно ориентируется в необычной обстановке юрты, где надо произвести серьезнейшую операцию. И так же мужественно и уверенно, как делает операцию, совершает Женя Охрименко свой прыжок с парашютом — надо прыгнуть, другого выхода нет, и она прыгает, хотя, может быть, это ее первый прыжок. Вспомните Т. Макарову в тот момент, когда она находит первый весенний цветок. Как светятся детской ясностью и чистотой ее по-весеннему заулыбавшиеся глаза, сколько девической угловатой нежности в том жесте, каким она прикалывает этот цветок начальнику зимовки, впервые выдавая охватившую сердце любовь.

Другая молодая киноактриса **Е. Мельникова**, тоже выросшая и воспитавшаяся в недрах советской кинематографии, создала образ женщины-авиатора Гали Быстровой в фильме **«Летчики»**. Ни одного мгновенья вам не кажется фальшивой эта девушка в форменной шинели, ни одно мгновенье вы не шокированы этим непривычным для актрисы костюмом, ни на одно мгновенье он не кажется вам маскарадным.

Галя Быстрова лиричнее и женственнее Жени Охрименко, ей не так легко дается «увязка» любовных переживаний с «комсомольской выдержкой», но эта краска только помогает актрисе расцветить роль женщины-товарища, женщины-бойца. Прерывистая речь, полная смущения недоговоренность, настойчивые попытки скрыть «уважением» к Рогачеву иное обуревающее ее чувство — вот те тонкие артистичные штрихи, которыми наполнена игра Е. Мельниковой. Все в Е. Мельниковой чуждо искусственности, все жизненно.

Гораздо более трудная задача (и по сравнению с ролью Жени Охрименко и по сравнению с ролью Гали Быстровой) выпала на долю артистки **Е. Юнгер**, сыгравшей Варвару в «Крестьянах». Артистке, выросшей в городе, трудно было перевоплотиться в крестьянку, в колхозницу. Варвара, прошедшая суровую школу деревенской бедняцкой жизни, слишком «размягчена» авторами фильма, — ей оставлены, главным образом, любовные сцены (сцена в свинарнике, у обрыва, перед убийством) и мечты о будущем сыне. Это придает образу излишние черты физиологизма, с одной стороны, «пасторальности» — с другой.

Каждому ясно, как недостаточен и количественно и качественно показ на экране новой советской женщины, в каком долгу перед ней советская кинематография.

Для таких актрис, как Я. Жеймо, З. Федорова, Э. Цесарская, Е. Мельникова, В. Мясникова, Е. Юнгер, надо писать роли, на создаваемых ими образах можно и нужно строить фильмы.

Тов. **Сталин** в своей речи 10 ноября прошлого года на приеме колхозниц-ударниц свекловичных полей руководителями партии и правительства сказал замечательные слова о советской женщине-**героине**. Эти слова не могли не вдохновить художников советской кинематографии.

Писательница **Анна Караваева** делает почин — она уже работает над сценарием для фильма о советской женщине, которая через армию, через фронт, через эту школу революционной храбрости, школу роста пролетарского мировоззрения, коллективизма, политической сознательности, приходит к годам творческой и общественной деятельности, становится архитектором — прекрасным зодчим своей родины. Сценарий о советской женщине пишет и **Л. Сейфуллина. А. Довженко** дал обещание после фильма о Щорсе поставить фильм о колхознице-стахановке, «хозяйке наших прекрасных полей».

Мы считаем создание фильмов о советских женщинах делом чести всех кинематографистов СССР.

В. ФЕДОТОВА

Группа [illegible] посетила кинотеатр «Художественный» [illegible] фильм «Дубровский». На снимке: в антракте [illegible] театра В. Ивановым. Слева направо: Е. [illegible] района, Е. Булычева, [illegible] доярка совхоза «Ворские Шушаши», [illegible] им. Сталина Ефремовского р-на, Н. Персиянцева, доярка колхоза «Красная заря» Луховицкого р-на, Е. Наткова, колхозница колхоза «Красная Заря» Луховицкого р-на. Стоит директор театра В. Иванов.

ФИЛЬМЫ О СТАХАНОВЦАХ

Съемочная бригада в составе режиссера Буринского, ассистента режиссера Кон, оператора Мельникова, художника Сукнасова и директора Сальского (Мостехфильм) приступила к работе над двумя короткометражными фильмами о методах работы стахановцев-строителей — «Паркетчик» и «Маляр».

В первом фильме будет показано, как паркетчик Вутин, освободив себя от мелких работ, не требующих большой квалификации, в восемь раз перекрывает норму по укладке кирпича. Во второй картине перед зрителем пройдут стахановцы Касьян, Останов и Матвеев, которые достигли высоких норм благодаря усовершенствованию своих инструментов. Зритель увидит, как т. Касьян при шпаклевке вместо 10-сантиметрового шпателя (лопаточки для грунтовки) стал применять шпатель в шесть раз шире, остроумно прицепив к нему колесико. Это дает возможность перекрыть норму в пять раз.

Группа будет снимать оба фильма одновременно. Первый съемочный день по фильму «Паркетчик» назначен на 7 марта.

✱

В студии Мостехфильм пущен в производство фильм о стахановских методах работы бригады арматурщика Фетисова — «Арматурщики-стахановцы».

Постановочная группа в составе режиссера Чуевского, оператора Пахомова и директора Беляева проводит съемки на строительстве нового здания Ленинской библиотеки и завода им. Сталина.

ВИДОВЫЕ КИНООЧЕРКИ

Ежегодно, весной и летом, киностудии рассылают в разные концы нашей необ'ятной родины свои экспедиции для натурных съемок. Режиссеры и операторы запечатлевают на пленке высокие горы Памира, [illegible] Дагестана, курорты Крыма и Кавказа. Из заснятого материала в картину попадает далеко не все. Большая часть натурных кадров хранится в фильмотеках.

Попробуйте просмотреть эти материалы. На экране оживут чудесные виды наших окраин, наших национальных республик, наших курортов. Удачную попытку оживления фильмотечных материалов сделал Межрабпомфильм. Из натурных кадров режиссер Н. Журавлев смонтировал две короткометражки. Первая — «Здравствуй, Черное море!» — посвящена Кавказскому и Крымскому побережьям. Вторая — «Горы просыпаются» — показывает Памир и Дагестан.

Н. Журавлев с большой [illegible] отнесся к превращению фильмотечного материала в живые, [illegible] видовые киноочерки. Картины [illegible] так удачно, что [illegible] кажется, будто все эти кадры снимались специально для этих очерков.

Надо приветствовать ценный почин Межрабпомфильма. Очевидно, наши фильмотеки смогут дать немало кадров для создания интересных видовых киноочерков. Возникает вопрос, только ли этот путь надо избрать для показа нашей страны на экране? Конечно, нет. Надо наладить производство видовых киноочерков.

А. АЗАРИН

Н. СЕМАШКО

Учение И. П. ПАВЛОВА и КИНО

Смерть академика И. П. Павлова явилась большой утратой для ученых всего мира. Особенно чувствительна эта утрата у нас, в СССР.

И. П. Павлов был общепризнанным мировым ученым и замечательным человеком.

В своей статье об «Условных рефлексах», сданной в Большую медицинскую энциклопедию, он пишет: «Животный организм как система существует среди окружающей природы только благодаря непрерывному уравновешиванию этой системы с внешней средой, т. е. благодаря определенным реакциям живой системы на падающие на нее извне раздражения, что у высших животных осуществляется преимущественно при помощи нервной системы в виде рефлексов».

Твердо и бесспорно установив это материалистическое положение, И. П. Павлов анализирует сущность этих рефлексов. Они могут быть врожденные, «безусловные» (как, например, выделение слюны при приеме в рот пищи), или приобретенные при жизни, «условные» (как, например, выделение слюны и желудочного сока у собаки при звонке, по которому обычно кормят собаку). Накоплением условных рефлексов Павлов об'ясняет усложнение психической жизни.

Павлов нашел разгадку психической жизни, он изгнал идеализм, метафизику, поповщину из последнего их убежища. Если высшая нервная (психическая) деятельность — чисто физиологический процесс, который можно наглядно наблюдать на экспериментах, на животных, и который можно изучить совершенно точно, то причем же здесь «душа», «вдунутая» богом в человека?

В этом утверждении материализма в труднейшей области человеческого знания, в этом изгнании идеализма из физиологии и психологии — историческая, революционная заслуга Павлова. Это была настоящая бомба, метко брошенная великим ученым в самую твердыню идеализма и мистики.

Под конец своей жизни И. П. занялся приложением своего учения к изучению болезненных психических явлений — к психиатрии. Исходя из своего учения об условных рефлексах, он доводил взятых для опыта этих собак до нервного заболевания. Затем этих собак Павлов лечил по своему способу (в основе бромом), и собаки выздоравливали. Павлов с успехом начал было применять свои методы лечения к нервно- и душевнобольным людям. К сожалению, смерть прервала эту его исключительно важную работу.

Поразительной особенностью Павлова как ученого был метод работы. Каждый его вывод был глубоко обоснован, тщательно проверен путем экспериментов и проконтролирован много раз. О своих работах в области психиатрии он говорил мне еще лет 7—8 назад, но при этом он прибавил, что «боится еще сказать» о выводах.

Предсмертное письмо Павлова к молодежи, в котором он призывает ее к строгой последовательности в методе и эксперименте, к величайшей скромности, требовательности к себе и в то же время к дерзанию и страсти в научном творчестве,—это письмо во весь рост рисует великий образ Павлова как ученого и человека.

Павлов был патриотом социалистической родины. «А ведь эксперимент удался!» — блеснув глазами, воскликнул Павлов незадолго до своей смерти (под «экспериментом» он разумел нашу борьбу за коммунизм). Он дрогнувшим голосом передавал благодарность советскому правительству за распространение науки в народе (при встрече с рязанскими колхозниками-односельчанами).

Он с неизменным уважением говорил всегда о наших вождях—Ленине, Сталине, Молотове. На международном с'езде физиологов в Италии он устроил скандал, когда один из фашистских ораторов позволил неодобрительно отозваться о советском правительстве.

Несомненно, у нас будет сделано немало попыток популяризировать учение Павлова через кино. И действительно, можно ли найти другой, более благодарный путь для того, чтобы нести идеи Павлова в массы! И эта демонстрация учения Павлова не будет сухой и скучной. Исключительно интересно скомбинированные опыты Павлова будут увлекательны и обогатят сознание зрителей своим остроумием и глубиной. Обстановка этих опытов — знаменитая «башня молчания», целый научный городок в Колтушах — благодарнейшее поприще деятельности для кинорежиссера.

Против одной только ошибки нужно предостеречь. Я просматривал сейчас рабочий сценарий «Физиологии и патологии высшей нервной деятельности» по Павлову ленинградской киностудии и как раз обнаружил такую ошибку. Не надо загромождать сценарий излишними деталями. Я понимаю ученых, и в том числе сына И. П. Павлова, консультировавших при составлении этого сценария: им все понятно и они хотят вложить в картину максимум познаний из этой области. Но учение Павлова—трудная вещь для понимания не-специалиста, даже для довольно образованного вообще человека. Поэтому нужно строить развернутые картины на основных моментах учения (учение о нервной деятельности вообще, о рефлексах, об условных и безусловных рефлексах, о функциях коры головного мозга и т. д.).

Надо по совести сказать, что физиологическая терминология — трудная вещь. Сочинения самого Павлова тоже трудно читаются, если использовать их для цитат и об'яснений к картинам (многое, конечно можно и должно использовать). Поэтому в фильме нужно уметь пересказывать. В сценарии, о котором я упомянул, этого нет: многие надписи если даже их держать четверть часа на экране, все же вряд-ли будут усвоены зрителями.

Популяризировать идеи и жизнь великого Павлова среди трудящихся нашей страны абсолютно необходимо. Кино должно сыграть здесь первенствующую роль. И это будет лучшим памятником великому ученому и человеку, которого потеряла Страна Советов.

ВЕЛИКИЙ ФИЗИОЛОГ НА ЭКРАНЕ

(ВОСПОМИНАНИЯ РЕЖИССЕРА)

Одной из первых в тематический план ленинградской киностудии Техфильм была включена картина, посвященная работам академика Павлова. Режиссером этой картины был назначен я. Сначала идея постановки картины встретила решительный отпор И. П. Павлова.

— Это очень сложно. Это трудно изложить, — заявил гениальный ученый, когда ему сообщили о нашем предложении.

Нам пришлось преодолеть немало трудностей, чтобы убедить Ивана Петровича в возможности переложить на язык кино его работы. Наконец, нам был открыт доступ в лаборатории и институты великого исследователя. Был создан научный совет фильма. И. П. наметил состав совета из числа ближайших соратников и учеников.

В дальнейшем вся работа по созданию сценария проходила через И. П. Наконец, на его письменном столе в Колтушах появился об'емистый труд — сценарий «Физиология и патология высшей нервной системы».

Первая часть работы была закончена. Надо приступать к с'емкам. Мы хотели снять самого И. П., записать на пленку его выступление.

И. П. согласился. Наступил день с'емки.

Мы очень боялись, что И. П. будут мешать свет и аппаратура, из-за которой не видно аудитории. Решили свет зажигать не сразу, а постепенно.

И. П. с большим под'емом говорит о своей науке, о трудностях своей работы. С'емки удались — операторы (А. Н. Москвин и Б. Г. Хренников) не потеряли ни одного кадра.

Накануне от'езда акад. Павлова за границу (в Лондон) мы приехали в Колтуши снять И. П. на цветной кусок. Заодно нужно было снять и на фото для заграничных паспортов. И. П. провел нас в маленький кабинет на стеклянную веранду.

—У вас какая выдержка? — спросил Иван Петрович оператора Б. Г. Хренникова.

— Полсекунды, максимум секунда

— Ну, это я выдержу. Это пустяки!

После фотос'емки мы перешли в сад. Здесь, среди цветов, мы сняли И. П. для цветного изображения. И. П. очень заинтересовался процессом цветной с'емки, подробно расспрашивал нас о всех мелочах киноc'емки.

В августе 1935 года он приехал к нам в киностудию, чтобы просмотреть заснятый материал.

В беседе после просмотра И. П. обещал нам полное содействие и помощь в нашей дальнейшей работе.

К сожалению, смерть оборвала жизнь великого ученого, памяти которого мы посвящаем нашу работу.

М. ГАЛЛ

Нарком здравоохранения тов. КАМИНСКИЙ и академик И. П. ПАВЛОВ в президиуме XV конференции физиологов.
Союзкинохроника, операторы С. Гусев и М. Ошурков

НОВОСТИ КИНОТЕХНИКИ

★ Примерно треть стоимости кинопленки падает на стоимость серебра, входящего в светочувствительную эмульсию. На первом советском кинофестивале был показан французский фильм «Буря на Монблане», копированный на пленку, эмульсия которой не содержала серебра.

Инженерам НИКФИ тт. Левкоеву и Петрову удалось разработать рецептуру и метод изготовления такой же бессеребряной пленки. В состав эмульсии вместо серебра входят дешевые светочувствительные диазосоединения — органические вещества бензольного рода, применяющиеся в анилокрасочной промышленности. Составлена рецептура более 15 оттенков.

Сейчас в институте продолжается работа по уточнению оттенков изображения на диазотипной пленке, разрабатывается производственный метод полива и изготовляются копировальные и промывочные аппараты.

★ Для кинотеатра «Новый» (Дом правительства) в акустической лаборатории НИКФИ изготовлены два специальных громкоговорителя.

В отличие от безрупорных репродукторов, применяемых в большинстве кинотеатров, новые громкоговорители имеют рупоры с коническими диффузорами.

Репродукторы этой системы должны обеспечить равномерное распределение звука по всему зрительному залу.

Мимо творческих вопросов

Обзор газеты „Рот-фильм"

На первый взгляд многотиражка Межрабпомфильм «Рот-фильм» отражает творческую жизнь предприятия. В газете мелькают названия картин, заметки режиссеров и операторов. Но вчитайтесь внимательно в то, что пишет газета, и вы убедитесь, что по существу газета не пишет о творчестве режиссеров, операторов, художников, актеров.

В самом конце прошлого года, 29 декабря, вышел 25-й номер газеты. К тому времени были закончены и приняты дирекцией Межрабпомфильм три картины—«По следам героя» режиссера В. Немоляева, «Джульбарс» режиссера В. Шнейдерова, «Последний табор» режиссеров Е. Шнейдер и М. Гольдблат. «Рот-фильм» откликается только маленькими заметками на последние два фильма.

Газета не считает нужным поместить серьезный разбор работы режиссера В. Немоляева. Точно так же «Рот-фильм» не подвергает разбору вышедшие картины и в последующих номерах. Правда, в номере от 27 января газета посвящает картине «Джульбарс» три колонки на третьей полосе, но среди этих материалов опять-таки нет профессионального разбора.

Газете следовало бы поместить статью режиссера о том, как создавался «Джульбарс», статьи других режиссеров Межрабпомфильм о «Джульбарсе» с тщательным разбором сценария, режиссерской работы, актерской игры и творчества оператора.

Свою ошибку (поверхностный подход к оценке продукции Межрабпомфильм) газета повторяет и в следующем номере, вышедшем 15 февраля. В нем на третьей полосе помещена статья о «Последнем таборе». Она опять-таки не содержит серьезного разбора фильмов,—это лишь отчет о диспуте в Московском доме печати.

Несколько дней назад, 29 февраля, вышел третий номер газеты за 1936 год. В промежутке между вторым и третьим номерами о продукции Межрабпомфильм, в частности о картине «Месяц май», была опубликована в «Правде» рецензия. В ней о героях этой картины пишется: «До чего глупы и тупы эти молодые люди! Неужели среди советской молодежи действительно водятся подобные кретины?».

Картина «Месяц май» забракована. Об этом пишет центральная печать, об этом говорят на диспуте в Доме кино, но об этом ничего нет в газете «Рот-фильм». Газета ничего не делает, чтобы помочь режиссеру разобраться в ошибках.

Линию замалчивания плохого качества продукции газета продолжает и по отношению к картине режиссера Я. Протазанова «О странностях любви».

Газета не умеет освещать на своих страницах работу с'емочных групп. А печатаемые материалы о с'емочных группах не показывают отношения редакции. В номере от 29 октября под широковещательной шапкой «Предварительные итоги производственной работы Межрабпомфильм за 1935 год» многотиражка помещает информацию о двенадцати картинах.

«Рот-фильм» в этой подборке в однообразных тонах высказывается о с'емочных группах картин «Гобсек», «Джульбарс», «О странностях любви» и «У самого синего моря». Между тем, режиссеры этих картин работали разными методами и разными темпами. В то время как коллективы картин «Гобсек» и «Джульбарс» считаются передовыми с'емочными группами, коллективы двух других картин намного отстали от плана, — не говоря уже о браке картины «О странностях любви». По материалам газеты создается впечатление, что все группы работали одинаково хорошо.

Так же плохо сделана подборка о работе с'емочных групп в третьем номере газеты.

Работа каждой многотиражки проверяется борьбой за план. О тематическом плане газета вспоминает лишь 27 января. В одной заметке она сообщает, что до сих пор нет законченных сценариев. В своей же передовой газета, благодушествуя, констатирует, что в первом квартале должны быть запущены новые сценарии. Газета не бьет тревогу по поводу того, что к 27 января ни один сценарий еще не был запущен в производство.

Осветив неудачно положение со сценариями в конце января, газета забывает вернуться к этому вопросу в двух последующих номерах, вышедших 15 и 29 февраля. Она не считает нужным откликнуться на статью газеты «Кино» (от 11 февраля), где приведены возмутительные факты безделия режиссеров из-за отсутствия сценариев. Нием необ'яснимая терпимость к столь серьезным недостаткам работы Межрабпомфильм!

Редактору газеты тов. А. Нечаеву надо сделать соответствующие выводы. В таком виде «Рот-фильм» не может претендовать на боевой рупор творческого коллектива Межрабпомфильм. Работу газеты надо в корне перестроить. Это значит: своевременное освещение творческих вопросов: борьба за тематический план; квалифицированная оценка продукции предприятия.

Газета должна об'явить жестокую борьбу вредным тенденциям формализма и натурализма, присущим ряду картин Межрабпомфильм. Начав с ряда статей, популяризующих материалы «Правды», газета должна перейти к конкретному разбору с этой стороны продукции Межрабпомфильм.

РАВНЯТЬСЯ ПО ЛУЧШИМ

Важнейшим условием перестройки профсоюзной работы в киностудии является перенесение центра тяжести в с'емочную группу и цех — в те звенья, где, по сути дела, решается борьба за выполнение плана. В этих условиях неизмеримо вырастает роль и значение профорга как основного организатора работы.

Недавно закончившийся всесоюзный конкурс профоргов показал, что те фабкомы, которые сумели привлечь к работе лучших людей-передовиков производства, стахановцев и ударников-отличников, добились значительных успехов в производстве, в улучшении культурно-бытовых условий всех работников своего предприятия.

За время конкурса на многих предприятиях создан большой профактив, упорядочено профсоюзное хозяйство. В студиях Ленфильм, Мосфильм, Мосся Лентехфильм, Межрабпомфильм и в Тифлисской значительно улучшилось бытовое обслуживание, особенно стахановцев и отличников (увеличено количество путевок в дома отдыха и санатории, лучше стали работать детсады, и т. д.). В студии Белгоскино открыты новые медпункты. В студии Мосфильм организована замечательная поликлиника. В студиях Лентехфильм, Тифлисской, Мосфильм и Белгоскино улучшились производственные условия (отремонтированы комнаты отдыха, заново отстроены рабочие комнаты для режиссера).

Профорги стали применять новые формы культурно-бытовой работы: посещение рабочих на дому, привлечение жен работников к бригадной работе и др.

Вот примеры работы профоргов-отличников, опыт которых должен быть немедленно изучен и перенесен в работу с'емочных групп и цехов всех кинопредприятий. Профорг с'емочной группы по картине «Долина Нариндж» (Тифлисская студия) т. Гуния, получивший первую премию на конкурсе, за короткое время образцово поставил массовую работу в группе. Он привлек к проработке генплана всех членов группы и работников, обслуживающих цеха, перестроил работу производственных совещаний, организовал систематический контроль за реализацией ценных предложений. Тов. Гуния сумел так расставить актив, что вся работа группы и каждого отдельного работника была взята под общественный контроль. Режиссер т. Шенгелая и директор группы увидели в профорге своего подлинного помощника. В результате группа образцово закончила подготовительный период и сдала высококачественный генплан, что в свою очередь обеспечило бесперебойность с'емок (планы натурных с'емок систематически перевыполнялись: группа, вместо нормы в 7 кадров, снимала от 18 до 26 кадров в день).

Другой премированный профорг — рабочий механического цеха студии Мосфильм тов. Балашев, организатор стахановского движения в студии. Вместе с начальником цеха он перестроил производственный процесс и добился перевыполнения цехом плана до 200—300 проц. Одновременно значительно улучшены культурно-бытовые условия рабочих цеха: обследовано 18 квартир, ряду работников оказана материальная помощь, 4 человека направлены в санатории, 9 чел. — в дома отдыха, 5 человек — на лечение и 6 чел. предоставлено диэтпитание.

К отличникам профсоюзной работы принадлежат также т. Деревянский (профорг группы «Монголия» — Ленфильм), т. Верховский (картина «Джульбарс» — Межрабпомфильм, т. Рыжиков), осветительный цех Ленфильм, т. Труфанова (монтажный цех Москинохроники), т. Ильницкая (картина «Плавание» — Мостехфильм), т. Херхеулидзе (фильм «Дорико» — Тифлисская студия) и др.

В чем секрет успеха этих профоргов, почему так поднялся их авторитет на предприятии? Они поняли, что главным в профсоюзной работе является внимание к живому человеку, к его нуждам.

В то же время необходимо указать, что далеко не все фабкомы поняли, как важно укрепить низовые органы профсоюзов, не все осознали, что в профсоюзной работе, как и на других участках, подбор людей и работа с ними решают успех. Так, фабкомы Одесской, Эриванской, Бакинской студий до сих пор работают постарому. Даже в передовых студиях такие профорги, как тт. Гуния и Балашев, насчитываются единицами.

Развитие стахановского движения на кинопредприятиях требует от всех профработников немедленной и коренной перестройки методов работы. Фабкомам киностудий пока еще нечем похвастаться. Достижения еще слишком малы. Наша задача — в кратчайший срок усвоить положительный опыт, полученный во время конкурса. Это поможет поднять профработу на уровень новых задач, поставленных великим стахановским движением.

Ф. [illegible]

ЗА РУБЕЖОМ

ЯПОНСКИЕ ФИЛЬМЫ

Быстро бегущий на север скорый поезд. Сахалин. Граница Японии и СССР. Зима. Река, покрытая льдом. Лес рубят. Падают огромные стволы. Весна. Лед тронулся. Плывут бревна. Плакучие ивы вдоль берега. Почки на деревьях. Дальше — Курильские острова. Снова блестящий снег на горах. Мороз...

Так начинается «Япония, шагающая на север» — документальный звуковой фильм, выпущенный в 1934 году крупнейшими японскими буржуазными газетами «Осака Майници» и «Токио Ници-Ници». Жизнь и тяжелая работа японцев-рыбаков на промыслах вдоль Охотского и Берингова морей; участие, принимаемое морским министерством в оказании «помощи» им; проблемы установления новой воздушной линии и, наконец, значение северной Японии для «обороны» страны — вот основное содержание фильма.

Удачны кадры, описывающие рыбную промышленность. «Суровая зима. Серебрятся снежные Курильские острова»... Ясно и четко слышен голос об'ясняющего картину. Дальше лектор рассказывает о значении для Японии Сахалина и Курильских островов, Берингова и Охотского морей. Лектор пользуется картами, вставленными между кадрами. Шторм на море. Гибнущие рыболовные суда. Мчатся на помощь японские военные суда. Радостная встреча спасенных рыбаков с матросами. И. т. д. и т. д.

«Север — это опора жизни Японии! Смотри на север — там заключена новая жизнь, там решающее место для защиты твоей страны! Все 90 миллионов японцев должны видеть этот фильм!» — такова официальная установка фильма.

Из высказываний выдающихся японских политических деятелей по поводу этой картины характерно заявление бывшего военного министра — генерала Минами: «Этот фильм хорош тем, что об'ясняет великую, стоящую перед Японией задачу на севере. Фильм хорош тем, что напоминает японцам о границе Японии на Сахалине, с таким трудом нами завоеванной». Картина заснята и смонтирована режиссером Аодзи и оператором Уэно под непосредственным руководством капитана первого ранга Такетоми и капитана второго ранга Сибата из морского министерства Японии.

Другая сенсация в мире военно-фашистского кино — картина «Верховная воля». Это звуковой документальный фильм на тему «об опасности нападения соседней страны, которая может в любой момент выслать весь свой флот воздушных бомбовозов из Владивостока в Токио в течение 10 часов», как говорится в рекламных об'явлениях фильма. «Это воспитательный фильм в целях популяризации политики Японии», — заявляет представитель военных кругов капитан Мацида, режиссер и монтировщик этой картины. Он говорит:

«...Мир в настоящий момент представляет собой неслыханный доселе хаос. Вопросы обороны обычно решались в Лиге наций, но Япония была связана той же Лигой по рукам и ногам. Япония всегда была угнетена военными и экономическими силами иностранных держав. Япония должна продвигаться вперед, преодолевая все эти затруднения. Поэтому наиболее важной задачей японской жизни является усиление вооружений и экономики, а также укрепление японского духа. Такова основная идея фильма...».

Почти такими же методами, как и «Япония, шагающая на север», смонтирован и этот фильм, куда входят кадры из других военно-фашистских картин (в том числе из импортных), — кадры, рисующие «устрашающие вооружения Советского Союза», новые виды оружия Японии, различные сцены из жизни Микадо, речь генерала Араки и пр., и пр. Антисоветская тенденция выражена в «Верховной воле» сильнее и острее, чем в какой-либо другой военно-фашистской картине.

В 1935 году отделом пропаганды морского министерства выпущены, кроме «Японии, шагающей на север», еще два документальных звуковых фильма: «Вокруг экватора», рисующий перспективы японской экспансии в южных водах Тихого океана, и «Япония — великая морская держава», характер которой определен самым названием фильма.

Из художественных картин, преследующих цели военно-шовинистической пропаганды, укажем на «Бонза Нитирен — защитник родины».

Это — историческая картина, в которой роль бонзы-героя играет знаменитый японский актер Сессю Хаякава. Большим успехом пользовалась в прошлом году картина «Я — матрос», комедия с участием крупнейшего комического артиста, рассказчика Кинторо. Жизнь матросов японского военного флота показана через призму забавных комических положений и смешных реплик матроса Ямасита, которого играет Кинторо. Но вот происходит нападение японцев на Шанхай. Матрос Ямасита отправляется на фронт в качестве добровольца. Он — в первых рядах «бесстрашных бойцов японской армии».

В Японии идет лихорадочная, бешеная подготовка войны. Буквально все делается для этого и в искусстве. «Война — отец творчества, мать культуры», — этот лозунг в политике современных самураев, стремящихся к военно-фашистской диктатуре, красной нитью проходит в кино.

СЭКИ САНО.

«Новый Гулливер» с успехом демонстрируется в Париже. На снимке фасадная реклама кинотеатра «Форум»

ПО СЛЕДАМ НАШИХ МАТЕРИАЛОВ

„НОВОГОДНИЙ ПОДАРОК"

Как мы уже сообщали, дело об уволенных двенадцати штатных актерах киностудии Мосфильм рассматривалось народным судом Фрунзенского района, который постановил восстановить всех уволенных актеров на работе и оплатить им полностью время вынужденного прогула.

Однако киностудия Мосфильм обжаловала это решение в кассационном порядке.

26 февраля Московский городской суд рассмотрел кассационную жалобу Мосфильм в судебном заседании, на котором присутствовали представители киностудии Мосфильм, союза кинофотоработников и уволенные актеры.

Городской суд постановил: **утвердить решение народного суда Фрунзенского района и кассационную жалобу Мосфильм оставить без последствий.**

ПОПРАВКА

В беседе с директором одесской студии тов. Сквирским, напечатанной в прошлом номере нашей газеты, по вине телеграфа вкралась ошибка. Нужно читать: вместо «семьдесят процентов недовыполнения плана»— **«тридцать процентов».**

Ответственный редактор — Г. П. ВОВСЫ

ИЗДАТЕЛЬ — КИНОФОТОИЗДАТ

РЕДАКЦИЯ: Москва, Кузнецкий Мост, д. № 21/5, тел. 1-94-40.
ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Кузнецкий Мост, д. 22, тел. 5-22-89.

Уполн. Главлита Б—20446. Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.